Schriftenreihe *Heft 4*

Musik und Gesellschaft

Gunnar Sønstevold / Kurt Blaukopf

Musik der »einsamen Masse«

Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten

G. Braun Karlsruhe

Musik der »einsamen Masse«

Schriftenreihe
»Musik und Gesellschaft«
Herausgegeben
von Kurt Blaukopf

G. Sønstevold / K. Blaukopf

Musik der »einsamen Masse«

Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten

G. Braun Karlsruhe

© 1968 by Verlag G. Braun, Karlsruhe
Gesamtherstellung:
G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH
Karlsruhe, Karl-Friedrich-Straße 14-18
Bestell-Nr. 4270/4

Inhalt

Analyse von Schlagerschallplatten 7
Garantien der Identifikation 16
Reduktion der Harmonik 19
Singstimme und Background-Chor 21
Instrumentation 23
Aufnahmetechnik 26
Die negative Aura des Schlagers 28
Anmerkungen 33

Analyse von Schlagerschallplatten

Die Geschichte der neueren Unterhaltungsmusik wird von der Musikwissenschaft zumeist immer noch mit einer dem Ideal wertfreier Forschung unangemessenen Herablassung behandelt oder gar ignoriert. Es überrascht also nicht, daß Versuche, dem Phänomen gerecht zu werden, mit apologetischen Feststellungen beginnen, weil die Analyse der U-Musik offenbar ebensowenig kulturelles Prestige genießt wie die U-Musik selbst. So meint etwa Anton Würz: „Schon die Tatsache der ungeheuren Ausbreitung der Unterhaltungsmusik, wie sie sich z. B. in ihrem prozentual hohen Anteil an Rundfunksendungen oder in der Schallplattenproduktion dokumentiert, daneben aber auch die kommerzielle Bedeutung ihres Vertriebes in der Gesamtheit des Wirtschaftslebens macht sie zu einer Realität, die sich nicht ignorieren läßt."[1*]

Im großen Bereich der U-Musik spielt der „Schlager" eine gesellschaftlich besonders wichtige Rolle. „Nichts kann heute darüber hinwegtäuschen, daß nach dem Funktionsschwund des Volksliedes der Schlager ein sichtliches Vakuum ausfüllt, daß sich keine andere Gattung der Musik einer ähnlichen Resonanz erfreuen darf."[2]

Die bloße Klage über den „Verfall der Unterhaltungsmusik" wird dem Phänomen in keiner Weise gerecht. Auch wenn man von der Annahme ausgeht, daß dieser „Verfall" zur Gänze der industriellen Produktion von Schlagern anzulasten sei — eine These, die noch des strikten Beweises bedürfte — und daß es sich bei Schlagern um „Ware" handle, auf die Kriterien der Kunstmusik nicht anzuwenden seien, müßte die Musiksoziologie auf diesem Gebiet eben eine „musikalische Warenkunde" fordern, um die gesellschaftliche Resonanz des Schlagers zu ergründen. Der von T. W. Adorno verwendete Begriff „Musikalische Warenanalysen"[3] bezeichnet die Methode, die hier gemeint ist.

Der ohrenscheinlich mit Recht vermutete „Verfall" ist soziologisch nicht ohne Schwierigkeit zu motivieren. Es sollte jedoch möglich sein, mit einiger Genauigkeit anzugeben, worin solcher Verfall

*Anmerkungen siehe Seite 33

bestehen könnte. Das vermag die musikalische Warenanalyse zu leisten. Der Versuch, zu Aussagen über den Schlager schlechthin zu gelangen, hat unseres Erachtens wenig Aussicht auf Erfolg. Die Analyse wurde aus diesem Grund auf ein geographisch und zeitlich begrenztes Gebiet beschränkt. Als Material dienten elf Schlager aus dem Schallplattenrepertoire einer einzigen Firma in der Bundesrepublik Deutschland aus den Jahren 1953 bis 1963. Das Motiv der Auswahl dieser Schlager war der Verkaufserfolg. Die Schlagerplatten gehören zu den „Spitzenreitern", die nach Angabe der erzeugenden Firma in fast allen Fällen Umsatzziffern von 1 Million Stück und mehr aufweisen.[4] Mit dieser Beschränkung des zu untersuchenden Materials sollte die Erzielung gesicherter Ergebnisse gewährleistet werden. Eine im Stadium der Vorbereitung gemachte Erfahrung deutete an, daß die Ausdehnung der Untersuchung auf Erfolgschlager anderer Länder charakteristische Entwicklungszüge nur dann hätte hervortreten lassen, wenn ausreichendes Vergleichsmaterial zur Verfügung gestanden hätte. Die Beschränkung auf „Spitzenschlager" einer einzigen deutschen Schallplattenfirma unter Außerachtlassung der übrigen, keineswegs unbeträchtlichen Produktion in der Bundesrepublik während der angegebenen Zeitspanne konnte wegen der Größenordnung und des wirtschaftlichen Gewichtes dieser Firma vertreten werden; allerdings sei keineswegs bestritten, daß eine Ausdehnung der Untersuchung auf sämtliche deutsche „Spitzenschlager" in dem genannten Zeitraum möglicherweise eine Korrektur des Bildes notwendig machen könnte.

Die Bezugnahme auf einige Gedanken, die David Riesman[5] im Hinblick auf die amerikanische Gesellschaft schon 1950 ausgesprochen hat, stand nicht am Anfang unserer Analyse. Sie drängte sich vielmehr erst zuletzt auf, und zwar im Zusammenhang mit der abgewandelten Anwendung von Ideen, die Walter Benjamin in seinem hier höchst relevanten Aufsatz über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"[6] vertreten hat. Diese Überlegungen ergaben sich jedoch erst aus der Analyse selbst. Obgleich nicht zu leugnen ist, daß es sich beim Schlager um ein Phänomen sowohl textlicher wie musikalischer Art handelt, wurde

in der Untersuchung vom textlichen Element abgesehen. Die Absicht war darauf gerichtet, die klanglichen Kennzeichen des „Erfolgschlagers" zwischen 1953 und 1963 deutlich hervortreten zu lassen. Die Analyse erstreckte sich deswegen auf die musikalische Form, den Rhythmus, die Harmonik, die Melodik und die Instrumentation. Damit sind jedoch die klanglichen Elemente, die die Wirkung des Schlagers ausmachen, noch keineswegs erschöpft, da der Schlager heute ein Massenpublikum nicht oder nur selten und ausnahmsweise durch „konzertante Wiedergabe" erreicht, sondern durch die technische Vermittlung. Von diesem Gedanken ausgehend war daher auch die Aufnahmetechnik des Erfolgschlagers in die Untersuchung einzubeziehen. Der Betrachtung lag also nicht nur die „Papierform" der Schlager (Notenausgabe für Klavier, teils mit gesonderter, teils ohne gesonderte Singstimme) zugrunde, sondern auch die Schallplattenaufnahme. Nachstehend eine Übersicht der elf untersuchten Schlager und Schlageraufnahmen:

1 Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein
Lied und Tango
Musik: Michael Harden
Arrangement: Josef Kurz
Text: André Hoff
Copyright 1952 by Edition Melodia Hans Gering, Köln
Schallplatte: Polydor 22093
Ausführende: René Carol u. a.
Verkaufsmeldung im Jahre 1954: 500 000 Stück

2 Das alte Försterhaus
Walzer
Musik: Rudi Stemmler
Arrangement: Josef Kurz
Text: Walter Brandin
Copyright 1954 by August Seith, Musikverlag, München
Schallplatte: Polydor 22248
Ausführende: Friedel Hensch und die Cyprys

Verkaufsmeldung im Jahre 1955: 3 000 000 Stück. Dies bezieht sich jedoch auf mehrere von Friedel Hensch und den Cyprys interpretierte Nummern.

3 Ganz Paris träumt von der Liebe

Foxtrott
Musik: Cole Porter
Englischer Text: Cole Porter
Deutscher Text: Kurt Feltz
Copyright 1953 by Cole Porter / Buxton Hill Music Corp.
Deutsche Notenausgabe: Chappell & Co., G.m.b.H., München
Schallplatte: Polydor 22392
Ausführende: Caterina Valente und Orchester Mike Firestone
Verkaufsmeldung im Jahre 1954: 4 000 000 Stück. Dies bezieht sich jedoch auf mehrere Aufnahmen von Caterina Valente.

4 Heimweh

Lied und Foxtrott
Musik: Terry Gilkyson
Arrangement: Josef Kurz
Englischer Text: Richard Dehr und Frank Miller
Deutscher Text: Bader-Rasch
Copyright 1955 by Montclare Music Corp., Hollywood
Deutsche Notenausgabe: Connelly-Musikverlag G.m.b.H., Hamburg
Schallplatte: Polydor 23181
Ausführende: Freddy und Horst Wende Tanz-Solisten
Verkaufsmeldung im Jahre 1956: 1 000 000 Stück

5 Heimatlos

Musik: Lotar Olias
Text: Peter Mösser
Copyright 1957 by Musik-Edition Europaton Peter Schaeffers, Berlin
Schallplatte: Polydor 23381

Ausführende: Freddy und Horst Wende Tanz-Solisten
Verkaufsmeldung im Jahre 1958: 1 000 000 Stück

6 Die Gitarre und das Meer

Musik: Lotar Olias
Text: Aldo von Pinelli
Copyright 1959 by Musik-Edition Europaton Peter Schaeffers, Berlin, und Ufaton-Verlags-GmbH, Berlin
Schallplatte: Polydor 23881
Ausführende: Freddy mit Bert Kämpfert und seinen Solisten
Verkaufsmeldung im Jahre 1959: 1 000 000 Stück

7 Unter fremden Sternen

Musik: Lotar Olias
Text: Aldo von Pinelli
Copyright 1959 by Musik-Edition Europaton Peter Schaeffers, Berlin, und Ufaton-Verlags GmbH, Berlin
Schallplatte: Polydor 21081
Ausführender: Freddy
Verkaufsmeldung im Jahre 1960: 1 000 000 Stück

8 Morgen

Slow-Rock
Musik und Text: Peter Mösser
Bearbeitung: Herry Jentsch
Copyright 1959 by Monopol-Verlag GmbH., Berlin
Schallplatte: Polydor 23923
Ausführende: Ivo Robié und Die Song-Masters
Verkaufsmeldung im Jahre 1959: 1 000 000 Stück

9 Seemann

Foxtrott
Musik: Werner Scharfenberger
Bearbeitung: Alois Benetka
Text: Fini Busch

Copyright 1960 by Gemeinschaftsproduktion Hermann Schneider, Bühnen- und Musikalienverlags KG., Wien/Edition Cadenza, Genf-Vaduz
Schallplatte: Polydor 24177
Ausführende: Lolita und das Orchester Werner Scharfenberger
Verkaufsmeldung im Jahre 1961: 1 000 000 Stück

10 La Paloma

Lied und Beguine
Musik: Sebastian Yradier
Arrangement: Breuer
Deutscher Text: (ohne Angabe des Autors) mit Genehmigung von Schott's Söhne, Mainz
Copyright 1961 by Edition Esplanade, Hamburg
Schallplatte: Polydor 24581
Ausführende: Freddy
Verkaufsmeldung im Jahre 1962: 1 000 000 Stück

11 Junge, komm bald wieder

Langsamer Walzer
Musik: Lotar Olias
Text: Walter Rothenburg
Copyright 1962 by Tempoton-Verlag Hans Sikorski / Edition Esplanade GmbH., Hamburg
Schallplatte: Polydor 24981
Ausführende: Freddy
Verkaufsmeldung im Jahre 1963: 1 000 000 Stück

Eine Konfrontation der Plattenaufnahmen mit den gedruckten Ausgaben zeigt, daß diese notentextlich voneinander nahezu nicht abweichen. Ein Bedürfnis der Hersteller nach eigenwilliger, von der Papierform abweichender Gestaltung war nirgends festzustellen.

Taktart

Der 4/4-Takt herrscht vor. Der Foxtrott überwiegt. Dem Tango-

Takt begegnen wir nur ein einziges Mal, und zwar in der chronologisch frühesten Nr. 1. Der 3/4-Takt ist in zwei Fällen festzustellen, wobei er einmal (Nr. 11) der wiegenden Unregelmäßigkeit beraubt ist: die drei Viertel haben nahezu gleichen Akzentwert, wodurch die Musik eher schreitenden als „walzenden" Charakter erlangt.

Form

Für den Schlager der zwanziger und dreißiger Jahre war eine deutliche Absetzung der „Vorstrophen" vom Refrain die Regel.
Diese Gliederung rührt aus dem „Couplet" der Unterhaltungsmusik und der Operette des 19. Jahrhunderts her. Es fällt auf, daß in unserem Material diese deutliche Gliederung immer mehr aufgegeben wird. Die Vorstrophen haben z. B. in Nr. 9 ebensoviel Gewicht wie der Refrain. Charakteristischerweise bezieht diese Nummer sogar ihren Titel nicht vom Refrain („Chorus" in der Sprache der U-Musiker), sondern von den Vorstrophen („Verse"). Auch die viertaktige Einleitung von Nr. 9 verwendet nichts anderes als die fallende Terz des ersten Textwortes „Seemann", was dem Hörer die sofortige Identifizierung ermöglicht und jede Spannung und Erwartung ausschließt.
Der Verzicht auf Spannung und auf das Hinstreben zu einer Klimax bestimmt meist die formale Gestalt. Durch die Nivellierung von Introduktion und Vorstrophen, Vorstrophen und Refrain wird auch im unaufmerksamsten Hörer das Gefühl des Bekannten, Vertrauten, Selbstverständlichen erweckt. Während die deutliche formale Gliederung des älteren Schlagers noch ein aktiveres Hörverhalten zumindest nicht ausschloß, ist ein passives Hörverhalten gegenüber dem Schlager nun angemessen. Der formale Aufbau zielt darauf ab, den Schein des Bekannten möglichst von Beginn an zu erwecken. Dies kann unter anderem auch durch eine Umkehrung der herkömmlichen Reihenfolge geschehen: indem der Schlager mit dem Refrain beginnt, dem erst danach die „Vorstrophen" folgen.
Eine Ausnahme von diesem Nivellierungsprozeß bildet in unserem

Material Nr. 3, ein Schlager, der aus Amerika stammt. In der Komposition von Cole Porter ist noch die deutliche Absetzung der Vorstrophen (16 Takte) vom Refrain (32 Takte) im Sinne des älteren Couplet-Prinzips zu erkennen. Auch der harmonische Aufbau des Refrains mit seinem Übergang von Dur zu Moll nach 16 Takten ist eine Seltenheit, der wir bei den anderen Schlagern nicht begegnen.

Das häufigste Mittel des formalen Aufbaus ist die einfachste Form der Korrespondenzmelodik. Die Sequenz *usque ad nauseam* entwickelt sich zum eigentlichen Kompositionsprinzip des Erfolgschlagers.

Ein prägnantes Beispiel hierfür ist Schlager Nr. 5 („Heimatlos"), dessen Refrain aus einem einzigen Motiv besteht, welches aus sechs Tönen gebildet wird. Dieses Motiv wird sequenzierend aufgebaut und nur jeweils am Ende der ersten und zweiten achttaktigen Periode mit kleinen Varianten ausgestattet. Allerdings ist bei Nr. 5 noch ein motivisch andersartiges Element festzustellen, das zuerst in der viertaktigen Introduktion erklingt, um danach begleitend an den Vorstrophen teilzunehmen. Dadurch wird eine deutlichere Absetzung der Vorstrophen vom Refrain erzielt, die später seltener zu werden scheint.

So läßt Nr. 11 („Junge, komm bald wieder") auf die viertaktige Introduktion sogleich den Refrain folgen, der sich als dreiteilige Liedform erweist, die sich mit den Mitteln der Sequenz und der getreuen Wiederholung aufbaut. Die „Vorstrophen" reduzieren sich hier auf ein „Parlando" mit zahlreichen Tonwiederholungen ohne melodisches Profil.

Die charakteristische Nivellierung der einzelnen Formanteile ist geeignet, einem von solcher Musik „Berieselten" die Mühe des Lauschens abzunehmen. Er kann in den musikalischen Ablauf an jeder beliebigen Stelle „einsteigen", kann hören und auch mitsingen oder -summen, ohne daß gelegentliche Ablenkung vom musikalischen Ablauf ihm das Gefühl verschafft, etwas „versäumt" zu haben. Großen Vorteil vermag eine solche Formgestaltung aus der Verwendung bekannter Melodien zu ziehen, wie dies etwa mit

„La Paloma" geschehen ist (Nr. 10). Befragte Versuchspersonen, die den Liedschlager genau zu kennen vorgaben, waren in der Regel nicht imstande zu sagen, welcher Teil nun eigentlich der „wichtigste" sei und als „Refrain" zu bezeichnen wäre.

Wo die Einebnung der Form zur unaufdringlichen Klangtapete nicht gelingt, dort verzichtet die Schallplatte in Übereinstimmung mit den gedruckten Noten auf den Beginn mit den „Vorstrophen" und stellt den Refrain an den Anfang.

Melodik

Schon im Zusammenhang mit der Erörterung formaler Aspekte wurde auf die Bedeutung der Sequenz hingewiesen. Ein weiteres Merkmal der Melodik ist die Beschränkung auf verhältnismäßig geringen Tonumfang. Der Bereich einer Dezime wird selten überschritten. Wenn etwa Nr. 5 („Heimatlos") in den Vorstrophen den Umfang auf die Undezime erweitert, so schränkt der Refrain ihn wieder auf eine Sext ein. Die Erweiterung des Tonumfangs nach unten in einigen Schlagern, die von dem Schlagerstar Freddy Quinn interpretiert werden, erweist sich als persönliche, „männliche" Note, die sich dieser Sänger gestatten darf, weil er ein Star-Leitbild ist: sein Publikum ist sogar bereit, ihm gelegentlich zu lauschen und sich von seinem Gesang nicht bloß berieseln zu lassen. Die tiefen Töne, die sonst außerhalb des Bereichs der Erfolgschlager stehen, bilden ein persönliches Signum, das Freddy Quinn im Sinne der männlich-einsamen Texte, die ihm zugedacht sind, zur Schau stellt. Der typische Schlager zum „Mitsingen" jedoch, wie etwa Nr. 8 („Morgen"), beschränkt sich auf den Tonumfang einer kleinen None.

Die Begrenzung des Tonumfangs ist für die Melodik des Erfolgschlagers ebenso charakteristisch und wichtig wie die Vermeidung allzu großer Intervalle. Sekundschritte sind die weitaus häufigsten Elemente der Melodiebildung. Damit wird die Mühelosigkeit in der Haltung des Schlagerkonsumenten wohl gefördert. Im Widerspruch zu dieser Annahme scheint die Tatsache zu stehen, daß der an sich einfach zu intonierende und jedenfalls einprägsame Quart-

schritt keineswegs häufig vorkommt. Dieser Widerspruch klärt sich unserer Meinung nach auf, wenn man in Betracht zieht, daß der Quart als melodischem Schritt eine gliedernde Funktion innewohnt, die sich sowohl formal wie auch harmonisch auswirken könnte. Wir haben schon angedeutet, daß die Form auf eine möglichst ebenmäßige, spannungsfreie und überraschungslose Klangtapete abzielt. Die häufigere Verwendung der Quart als melodisches Element könnte diese Absicht gefährden und käme allenfalls auch in Konflikt mit einer Tendenz zu harmonischer Vereinfachung, von der noch die Rede sein soll.

Die hier angeführten Kennzeichen der Melodik tragen dazu bei, dem Hörer die Identifizierung mit dem Sänger, den ihm die Schallplatte vorstellt, zu erleichtern. Der melodische Ablauf — reich an Sequenzen und Wiederholungen, arm an schwieriger zu intonierenden, größeren Intervallen — geben dem Hörer auch bei der ersten Konfrontation das Gefühl des Vertrauten und Bekannten. Wer schon nach wenigen Einleitungstakten an dem Sequenzierungsprozeß teilnehmen kann, fühlt sich sogleich als „Kenner" bestätigt und eingemeindet in die Gruppe jener, die sich als Schlager-Kenner ausweisen. Größere Intervallschritte, stärker gliedernde Form und — wie hier vorweggenommen sei — reichere Harmonik würden den Prozeß lässiger Teilnahme an einem massenhaften Freizeitvergnügen behindern. Die Tatsache, daß wir keinen „Millionenschlager" kennen, der von diesen Grundsätzen abweicht, scheint diese Hypothese zu stützen.

Garantien der Identifikation

In der zweiten seiner theoretischen Vorlesungen weist T. W. Adorno auf die soziale Rolle des Schlagers hin: „Die Wirkung von Schlagern, genauer vielleicht: ihre soziale Rolle, wird man umreißen dürfen als die von Schemata der Identifikation. Sie ist vergleichbar der der Filmstars, der Illustriertenkaiserinnen und der Schönheiten von Strumpf- und Zahnpastareklame."[7] Die gesellschaftliche Relevanz dieser Identifikation bestehe u. a. darin, daß sie den Hörer von seinem Gefühl der Vereinsamung befreie und ihn in die Gemeinde der „fans" eingliedere. In diesem Zusammenhang nennt Adorno ein von der Musiksoziologie noch zu bewältigendes Problem: „Es bedürfte außerordentlich subtiler, heute kaum auch nur abzusehender sozialpsychologischer Forschungsverfahren, um solche Sachverhalte in Hypothesen zu fassen, die zu bewahrheiten oder zu widerlegen wären. Daß Empirie so spröde sich macht gegen so plausible Theoreme, wird bedingt nicht nur von der Zurückgebliebenheit musik-soziologischer Ermittlungstechniken. Zu lernen ist daran, daß strukturell soziologische Einsichten überhaupt nicht stets und ohne weiteres in bündigen Einzelfeststellungen dingfest gemacht werden können."[8]

Obgleich wir weit davon entfernt sind, das Heil ausschließlich im empirischen Befund zu suchen, der die Reflexion auf die gesellschaftliche Totalität außer acht läßt, möchten wir doch in dem Sonderfall der uns beschäftigenden Analyse den Einzelfeststellungen einiges Gewicht beimessen. Allerdings sind diese Detailerkenntnisse nicht gleichzusetzen mit dem, was oft als soziologischer Befund ausgewiesen wird. Die Befragung von Schlagerhörern etwa müßte nicht unbedingt auf das Phänomen der Identifikation hinleiten, denn die subjektive Aussage des Konsumenten enthält auch dort, wo sie sein Erleben wahrheitsgemäß widerspiegelt, noch ein ideologisches Moment: eine Selbsttäuschung, die das in Rede stehende Problem nicht löst, sondern erst stellt. Ähnlich wie die bloße Meinung des am ökonomischen Produktions- und Zirkulationsprozeß Teilnehmenden nichts oder nur wenig aussagt über die Rolle der Ware in diesem Prozeß, so vermag auch die Publikumsumfrage in bezug auf den Schlager nicht den Sachverhalt selbst zu klären, sondern im besten Fall nur Meinungen über diesen Sachverhalt zu fixieren. Es bleibt Aufgabe der Analyse, das Maß der Relevanz dieser Meinungen in bezug auf den Sachverhalt selbst zu bestimmen.

Die Warnung Adornos vor der Vorstellung, man könnte soziologische Einsichten in Detailbestimmungen „dingfest" machen, besteht

also unseres Erachtens zu Recht. Diese Vorstellung rührt aus einer mißverständlichen Übertragung mißverstandener naturwissenschaftlicher Methoden auf die Soziologie her. Man meint, die Naturwissenschaft sei immer in der Lage, ihre Einsichten experimentell „dingfest" zu machen, obgleich die neuere Physik etwa sich damit begnügt, Denkmodelle zu entwerfen, die jeweils in Relation zu den beobachteten Phänomenen gesetzt werden. Die Wahl der Denkmodelle hängt weitgehend von den Methoden und Zielen der Untersuchung ab. Selbst das geozentrische, vorkopernikanische Denkmodell kann z. B. heute noch — im Laboratoriumsversuch etwa, der von der Bewegung der Erde in Relation zu anderen Gestirnen absieht — sinnvoll sein; ähnlich wie die Feststellung „Die Sonne geht heute um 6 Uhr 25 Minuten auf" in einem bestimmten Kontext ihren Sinn behält, obgleich wir alle in der Schule darüber belehrt worden sind, daß die Sonne nicht „aufgehe".

Eine Soziologie, die den Grad naturwissenschaftlicher Striktheit erreichen will, wird also füglich darauf verzichten können, das Dingfestmachen von Einsichten in einer Weise anzustreben, die auch in der Naturwissenschaft nicht möglich ist. Sie wird sich — in echterem, von der Naturwissenschaft inspiriertem Eifer — dazu entschließen können, soziologische Modelle zu entwerfen, die dem Ziel der Untersuchung und dem beobachteten Material Genüge leisten. Die Kategorie des soziologischen „Idealtypus", wie Max Weber sie verstand — nämlich als Konstruktion eines „Gedankenbildes", das der Erforschung und Veranschaulichung spezifische Dienste leistet —, erscheint uns als vertretbare und brauchbare Analogie zum naturwissenschaftlichen Denkmodell.[9]

Die Beobachtung des uns vorliegenden Materials legt den Gedanken nahe, die Rolle des Schlagers — in einer bestimmten historischen Etappe und in den hier gezogenen geographischen Grenzen — am Gedankengebilde einer „atomisierten Massengesellschaft" zu messen. Das Schema der Identifikation erweist sich dabei als plausible Hypothese durch seine Übereinstimmung mit anderen soziologischen Einsichten. Dieses Schema gestattet die Internalisierung von gesellschaftlichen Normen in einer Weise, die dem

Subjekt Lustgewinn zu bescheren scheint: die Vereinsamung wird temporär überwunden.

Eine Musiksoziologie, die sich mit dieser Feststellung begnügte, geriete damit allerdings erst an die Schwelle ihres Arbeitsgebietes. Zu zeigen bleibt immer noch, welche Garantien die musikalische Ware selbst bietet, um die Identifikation zu fördern oder zu erzwingen. Mit anderen Worten: die soziologische Hypothese muß zur Warenanalyse fortschreiten. Im klingenden Material selbst müssen die Garantien der Identifikation nachgewiesen werden. Gelingt dies nicht, dann kann das soziologische Denkmodell nicht als zweckentsprechend angesehen werden; es müßte modifiziert oder durch ein anderes Gedankengebilde ersetzt werden.

Im formalen Aufbau und in der melodischen Gestaltung des Schlagers konnten wir in der Tat Elemente feststellen, die das Schema der Identifikation erleichtern oder fördern. Dieses Schema wird jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, auch durch Harmonik, Instrumentation („Arrangement") und Aufnahmetechnik gestützt.

Reduktion der Harmonik

Ein musikalischer Ablauf, der durch harmonischen Reichtum gekennzeichnet ist, stünde mit dem Schema erleichterter Identifikation im Widerspruch. Die massenhaft konsumierte Musik unserer Zeit kennt auch harmonisch reichere Gestaltungen. Der Tonfilm hat, wie man weiß, manches Verfahren spätromantischer Partituren seinen Zwecken dienstbar gemacht. Selbst freiere Tonalität, „Atonalität", serielle Verfahren und elektronisch geformte, vom eingeschliffenen Tonmaterial entfernte Klangkomplexe fügen sich zwanglos in den „Background" von Film und Television. Festzuhalten ist jedoch, daß Klangereignisse dieser Art, die vom Publikum der audio-visuellen Medien ohne musikalisches Wachbewußtsein durchaus akzeptiert werden, bei eben diesem Publikum auf Widerstand stoßen, sobald man ihm diese Klangereignisse als „autonome Musik" (im Konzertsaal oder im Rundfunk) präsentiert. Dennoch wäre denkbar, daß auch der Schlager einige Verfahren

einsetzt, mit denen das Publikum der audio-visuellen Medien allmählich vertraut geworden sein könnte. Unser Material zeigt nicht die geringste Spur davon. Der Schlager begnügt sich mit einer auffallend geringen Anzahl harmonischer Stufen. Man kann eine deutliche Reduktion der Harmonik auf einfachste Fortschreitung konstatieren. So kommen fünf Schlager unseres Untersuchungsmaterials mit bloß drei harmonischen Stufen aus. Zwei Schlager begnügen sich sogar mit nur zwei harmonischen Stufen!

Trotz solcher Reduktion scheint die Logik harmonischer Verbindungen keineswegs oberstes Gesetz zu sein. Das zeigt etwa Nr. 4 („Heimweh)", wo die Vorstrophen mit dem Dominantseptakkord von F-dur enden und der anschließende Refrain mit dem B-dur-Akkord beginnt.

Eine seltsame, harmonische „Bereicherung", die für den Schlager eigentümlich ist, kann hier nicht unerwähnt bleiben. Es handelt sich um ein Verfahren, das allerdings nicht in der Komposition oder im Arrangement beschlossen ist, sondern in der Aufnahmetechnik. Wir begegnen nämlich plötzlichen, harmonischen Rückungen in den Schallplattenversionen — Rückungen, die in den Noten nicht verzeichnet sind und auch die Grundstruktur nicht berühren. Davon soll noch bei Behandlung der Aufnahmetechnik die Rede sein.

Die beschriebene melodische und harmonische Struktur des Schlagers mündet in einen artifiziellen Primitivismus, der auf eine Art „Neo-Heterophonie" im Hörverhalten hinzielt: auch dem Unmusikalischen wird das Mitsingen oder zumindest die Vorstellung des Mitsingens dadurch ermöglicht, daß ihn einfachste melodische Fortschreitungen und eingeschliffene, repetierte harmonische Folgen im Gleis des musikalischen Geschehens festhalten. Gestützt auf Vorstellungen, die durch den Text erweckt werden und die hier außer Betracht bleiben, sucht und findet der Hörer des Schlagers klangliche Reize, die ihm die unmittelbare Identifikation gestattet, weil sie keine qualifizierte Höranstrengung fordern. Das Modell des Vereinzelten und Vereinsamten, der im technisch vermittelten Schlager die Aufhebung seiner Isolierung durch Identifikation mit

dem Klanggeschehen findet, wird also auch von dieser Seite her als sinnvoll ausgewiesen.

Singstimme und Background-Chor

Es ist leicht einzusehen, daß die Darbietung des Schlagers durch eine einigermaßen geschulte Singstimme dem Schema der Identifikation hinderlich sein könnte. Da einfache Melodik und reduzierte Harmonik den Gebrauchswert der musikalischen Ware erhöhen, wäre die qualifizierte Singstimme geeignet, die Kluft zwischen dem Dargebotenen und dem Konsumenten wieder aufzureißen.

Tatsächlich zeigt unser Material auch eine Reduktion vokaler Ausdrucksmittel im Verlauf des Berichtsabschnittes. Die geschulte Singstimme tritt gegenüber der ungeschulten, bloß durch technische Vermittlung „tragfähig" gemachten, mehr und mehr zurück. Eine Sängerin etwa wie Caterina Valente, die über einige Mittel stimmlicher Charakterisierung verfügt und die mit der Interpretation von Nr. 3 („Ganz Paris träumt von der Liebe") noch bis 1955 große Erfolge erzielte, konnte ihre Position in der Spitzenliste (auch beim Übergang zu einer anderen Schallplattenfirma, deren Produkte hier nicht untersucht sind) nicht im selben Maße behaupten.

Die kunstlosere Stimme erleichtert also ebenfalls den Prozeß der Identifikation. Dazu kommt, daß die Schallplatte den Star immer häufiger in eine Gruppe eingliedert, aus der er hervorzuragen scheint. Das Arrangement bedient sich häufig eines „Summchors", der den Hintergrund für die Stimme des Solisten abgibt. Die Eingemeindung des Konsumenten wird auch auf diese Weise klanglich gewährleistet: die Schallplatte drängt ihm das Gefühl auf, er sei auch als Vereinzelter — allein und einsam vor seinem Lautsprecher — einer von vielen, die an dem klanglichen Geschehen teilhaben. Dem Verfahren haftet etwas von technisch vermittelter Klanghypnose an.

Wenn Gabriel Tarde mit seinem auf die Hypnose gestützten Modell gesellschaftlichen Verhaltens im Recht ist, dann gewiß hier. Eine der Thesen von Tarde liest sich heute, viele Jahrzehnte nach

ihrer Formulierung, wie eine Charakterisierung des durch die technischen Medien vermittelten Schlagers und der ihm entsprechenden Haltung des Konsumenten: „Der soziale Zustand ist wie der hypnotische nur eine Form des Traums, eines Traums der befohlen ist, eines tätigen Traums. Vorstellungen haben, die bloß eingegeben sind und doch als die eigenen geglaubt werden —, diese Illusion ist dem, der sich in einer Hypnose befindet, ebenso eigentümlich wie dem sozialen Menschen."[10]

Die vorzugsweise ungeschulte Singstimme und deren Einbeziehung in einen sozial-musikalischen Background („Summchor") erleichtert wiederum auf ihre Art die schon mehrfach angedeutete Identifikation. Der Konsument ist nicht mehr ein einzelner, der einer Darbietung gegenübersteht. Er verwandelt sich *durch das Klangereignis selbst* in den Angehörigen einer nicht bloß vorgestellten, sondern klingend — also real — erlebten Gemeinschaft, die durch den Background-Chor repräsentiert wird. Dies wieder trägt zur Vorstellung bei, die im Konsumenten erweckt wird, er sei einer von vielen, die am Geschehen teilnehmen und die unter Umständen „auch könnten, was der Solist kann".

Diese Vorstellung wird nicht etwa, wie man in populär-soziologischer Literatur immer wieder erfährt, bloß durch Werbung im Rundfunk, Propaganda in illustrierten Zeitschriften oder durch die TV-Show indirekt erzeugt, sondern direkt: durch das Klangbild selbst.

Die Identifikation mit dem Star wird schließlich noch durch ein weiteres Moment gefördert, das für einen zwar kleinen, doch stetig wachsenden Kreis vor allem jugendlicher Konsumenten Geltung hat. Wir meinen die Nachahmung des Stars durch eigenes Singen zur Begleitung eines selbst gespielten Instruments (Akkordeon, häufiger Gitarre). Die Notenausgaben tragen diesem Bedürfnis Rechnung, indem sie die Klavierstimme durch einfachste Angaben über die Harmonisierung in Buchstabenschrift ergänzen. Die Verwendung der in steigendem Maße abgesetzten, elektrisch verstärkten Hausinstrumente und der Einsatz elektroakustischer Heimgeräte wie Tonbandgerät, Hallgerät usw. erlauben einer immer

größeren Zahl von Schlagerkonsumenten, die vorgestellte Identifizierung mit dem Star durch praktische Nachahmung zu ergänzen und zu steigern.

Voraussetzung für solche Nachahmung ist jedoch, daß die Schallplatte selbst die Ansprüche instrumentaler Art nicht zu hoch schraubt und daß auch hier eine Reduktion einsetzt, die die Überwindung der Schranken zwischen Star und Fan gestattet. Das luxuriöse Arrangement und die raffinierte Instrumentation würden dem bisher etablierten Denkmodell unserer Untersuchung widersprechen. Wir haben also zu fragen, ob sie dem Schema der Identifikation entgegenwirken.

Instrumentation

Die Geschichte des Schlagers — auch die des technisch durch die Schallplatte vermittelten — verzeichnet oft sehr aufwendige Arrangements, die auf ein luxuriöses Klangbild abzielen. Man könnte fürs erste vermuten, daß in der Ära des westdeutschen Wirtschaftswunders auch der ostentative Arrangementaufwand den Erfolgschlager ausgezeichnet hätte. Unser Material deutet jedoch auch in dieser Hinsicht rückläufige Tendenz an. Die Errungenschaften früherer Unterhaltungsmusik — von den Saxophon- und Blechbläserchören des Jack-Hilton-Typus bis zu den Streichermysterien des Mantovani-Arrangements — scheinen sich in dem von uns untersuchten Zeitabschnitt zu verlieren. Ökonomische Motive konnten hier wohl keine Rolle spielen, denn die Schallplattenindustrie hatte auch in unserer Berichtsperiode keinen Anlaß, instrumentalen Aufwand zu scheuen, der erfolgversprechend scheinen konnte. Man hat das luxuriöse, aufwendige Arrangement tatsächlich auch in diesem Abschnitt noch versucht, doch der Erfolg stellte sich immer häufiger gerade dort ein, wo der Arrangement-Aufwand erheblich reduziert worden war.

Das Orchester des Unterhaltungsarrangements vom älteren Typus bewährte sich noch zu Beginn der untersuchten Periode, was in den Verkaufsmeldungen der Jahre 1953 bis 1955 seinen Niederschlag

findet. Diesem Typus gehören Nr. 1 („Rote Rosen . . ."), Nr. 2 („Das alte Försterhaus") und Nr. 3 („Ganz Paris träumt von der Liebe") an.
Später bildet die Rhythmus-Gruppe die Basis des Arrangements. Von Nr. 4 („Heimweh") an tritt der Background-Chor in Aktion. Nr. 5 („Heimatlos") gibt sogar der Mundharmonika solistische, jedoch keineswegs virtuose Aufgaben. Dieses Soloinstrument kehrt auch in Nr. 6 („Unter fremden Sternen") wieder. Als Grundschema ist durchweg die Rhythmus-Gruppe mit dem Background-Chor gegeben. Instrumente, die solistisch hervorragen, gehören in der Regel dem Typus der Masseninstrumente an (Gitarre, Mandoline, Mundharmonika, Akkordeon). Eine Ausnahme bildet das solistisch eingesetzte Tenorsaxophon in Nr. 8 („Morgen").
Das ist auffallend bescheiden in einer Epoche wirtschaftlicher Prosperität. Doch die Beobachtung fügt sich zwanglos in das Schema der Identifikation. Ein instrumentationstechnisch reicheres Arrangement würde die Darbietung des Schlagerstars in ungreifbare Ferne entrücken. Durch ein akustisches Milieu, in dem „Volksinstrumente" ihr bescheidenes Wesen treiben, wird der Star zu einem Menschen „wie du und ich". Darbietungsmusik im Sinne der Terminologie von H. Besseler ist eben nicht Ziel und Rolle des Schlagers. Er strebt dem Bereich der „umgangsmäßigen" Musik zu oder auch der „lebensgebundenen" Musik, von der W. Wiora spricht.[11] Die Instrumentation trägt diesem Zug Rechnung, indem sie durch die Wahl der Instrumente schon die Lebensgebundenheit unterstreicht. Das Arrangement gehorcht dem Grundsatz sogar dort, wo zuvor üblicherweise kunstvollere Methoden mit Erfolg praktiziert worden sind. So etwa widersteht das Arrangement deutlich der Versuchung, modulatorische Passagen einzuführen. Wenn etwa bei der zweiten oder dritten Wiederholung des Refrains eine neue Tonart erreicht werden soll, dann geschieht dies nicht mit Hilfe einer modulatorischen „Brücke", sondern durch die schon erwähnte, plötzliche Rückung. So wird in Nr. 11 („Junge, komm bald wieder") die letzte Strophe des Refrains in einer neuen, durch abrupte Rückung erreichten Tonart gesungen und gespielt. Das Verfahren,

welches in der Schlagerplattenproduktion sehr verbreitet ist, stellt allerdings schon eine Kombination von Arrangement und Aufnahmetechnik dar. Die abschnittweise Aufnahmetechnik gestattet, wie man weiß, die Verbindung unabhängig voneinander aufgenommener „takes". Die harmonische Rückung wird also, wie man oft auch deutlich hören kann, von den Interpreten nicht unmittelbar vollzogen: man nimmt die einzelnen Abschnitte getrennt auf und überläßt das Arrangement dem mit der Bandmontage vertrauten Techniker.
Damit ist eine Methode der „formalen Steigerung" ermöglicht, die gegen den Grundsatz einfachster Melodik und stufenarmer Harmonik nicht verstoßen muß. Die Bruchstelle der Rückung wirkt bloß als belebende Injektion, die dem klanglichen Ablauf — manchmal auch im Verein mit Beschleunigung des Tempos — neuen Impetus verleiht.
Das gesamte Arrangement bekräftigt die Vorstellung, der Star sei eine Gestalt wie „du und ich", eine Figur, die aus ihrer Umwelt zwar hervorragt, dieser jedoch unmißverständlich angehört. Das Volksinstrument fördert diesen Eindruck ebenso wie der Background-Chor, dessen Zusammensetzung und Stärke auch das geübte Ohr nicht oft bestimmen kann, weil die elektroakustische Umformung der Aufnahme die Individualität der Begleitstimmen und die Deutlichkeit jeder Stimmführung gerne verwischt.
Die Aufnahmetechnik hat Methoden entwickelt, die über das, was der Arrangeur leisten kann und darf, weit hinausgehen. Die Technik bemächtigt sich selbst der Aufgaben des Arrangeurs. Sie kann den Chor nach Wunsch zur anonymen Klanghorde degradieren oder auch dem Star profilierter an die Seite stellen, wenn sie etwa dessen Verbindung mit der anonymen Masse demonstrieren will. Der Star wiederum kann durch ähnliche Prozeduren einmal „hervorgezogen", ein andermal in die Klangmasse relegiert werden. Diese Methoden haben nichts mehr mit dem Arrangement herkömmlichen Stils zu tun. Sie bestimmen vielmehr das Arrangement selbst und gängeln sogar die Interpretation. Instrumentation und Interpretation werden zu Elementen einer übergreifenden Aufnahmetechnik, die sich als entscheidender erweist denn alle Be-

mühungen traditioneller Arrangeure, alle Verfahren der Interpreten der vorelektroakustischen Ära des Schlagers. Jede soziologische Analyse des Schlagers, die von der Aufnahmetechnik absieht, bleibt darum unseres Erachtens unzureichend.

Aufnahmetechnik

Elektroakustische Verfahren gestatten es, auch eine wenig tragfähige Singstimme über den Lautsprecher zu intensiver Geltung zu bringen. Dazu trägt nicht nur die Wahl des Abstands der Schallquelle vom Mikrophon bei, sondern auch die elektroakustische Verarbeitung auf dem Weg vom Mikrophon zur Aufzeichnung. Da „Tragfähigkeit" vom Vorhandensein bestimmter Formanten abhängt, ist es möglich, den Anschein der Tragfähigkeit durch Verstärkung („Anhebung") der für dieses Phänomen charakteristischen Frequenzbereiche zu erzielen. So wird der Eindruck des Nahen, Präsenten hervorgerufen. Ein weiteres Verfahren, Klangereignisse zu „vergrößern", besteht im Einsatz des Nachhallraumes oder der Nachhallplatte.

Die Schlager-Aufnahmetechnik wendet im Studio häufig Gruppentrennung an, so daß einzelnen Gruppen von Interpreten oder auch Einzelstimmen gesonderte Mikrophone zugeordnet sind. Damit ist auch die Möglichkeit gegeben, jedes Element der Gesamtaufzeichnung unterschiedlich zu behandeln. Man kann etwa dem über Mikrophon A gelieferten Element künstlichen Hall hinzufügen, ohne die Tonfärbung wesentlich zu verändern; man kann zugleich dem vom Mikrophon B gelieferten Element eine bestimmte Tonfarbencharakteristik verleihen, ohne künstlichen Hall hinzuzufügen; und man kann schließlich dem von Mikrophon C gelieferten Ereignis sowohl hallige Verarbeitung wie auch geänderte Farbcharakteristik angedeihen lassen.

Zieht man in Betracht, daß mehrere Studiogruppen unabhängig voneinander mit künstlichem Nachhall verschiedener Dauer und mit Tonfärbung verschiedenster Art versehen werden können, dann gelangt man zum Verständnis dessen, was Peter Burkowitz

die „subjektive Methode" der Musikaufnahme nennt. Für diese Methode, die in extremer Weise beim Schlager angewandt wird, gilt die Maxime, daß aufzeichnungstechnische Sauberkeit weniger wichtig ist als aufdringliche Wirksamkeit.[12]

Von hier aus bestimmen sich auch die Regeln, denen die im Mischfeld erzielte „Balance" der einzelnen Gruppen unterworfen ist. Die Entscheidung in bezug auf Balanceregelung und akustische Umwelt fällt stets zugunsten der „bestverkäuflichen Komponente".[13] Selbst die Gestaltung des Dynamikbereiches unterliegt künstlicher Verformung. Bei Gebrauchsmusik kann sie „auf wenige dB zusammenschrumpfen, wenn Aufdringlichkeit gefordert ist".[14] Diese artifizielle Beschränkung auf einen kleinen Dynamikbereich erfolgt auch mit Rücksicht auf die bescheidene Qualität der Wiedergabegeräte, die dem Schlagerkonsumenten in der Regel zur Verfügung stehen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Schlagerplatte deutlich von der E-Musik-Platte, deren Erzeuger mit nicht unberechtigtem Stolz darauf hinweisen können, daß ihnen die Abbildung eines sehr weiten Dynamikbereiches und damit „naturgetreue" Wiedergabe gelingen kann. Es scheint überraschend zu sein, daß die Schlagerplatte von dieser technischen Errungenschaft keinen oder nur geringen Gebrauch macht. Betrachtet man jedoch das auf formalem, melodischem und harmonischem Gebiet konstatierbare Streben nach artifizieller Einebnung des Klangereignisses, dann wird das elektroakustische Verfahren dynamischer Einebnung durchaus verständlich.

Ein weiteres Kennzeichen der Aufnahmetechnik des Schlagers besteht in der Herstellung eines artifiziellen Klangraumes. Mikrophonaufstellung, Intensitätsregelung, Balanceveränderung, Hallzusatz usw. verhindern die Entstehung eines „akustischen Schwerpunkts". Anders als bei der E-Musik-Aufnahme (die die Anwendung solcher Verfahren nur in sehr eng gezogenen Grenzen zuläßt) kann die Schlager-Aufnahme ein Klangbild erzeugen, zu dem in der „lebendigen Musik" keine Parallele zu finden ist.[15]

All diese Methoden kulminieren in der Erzeugung eines für den Star und dessen Wirkung vorteilhaften Klangraums. Sie tragen

zur Entrückung aus der Klangrealität bei, die aufmerksames Hörverhalten ausschließt. Die Höranalyse des Klangbildes wird durch die Aufnahmetechnik planmäßig desorientiert und behindert. Der dem Chor-Background zugesetzte Hall läßt die Stimmen im Raum verschwimmen. Man vermag nicht mehr zu sagen, ob Einzelpersonen von vielen Spiegeln reflektiert werden oder ob man sich wirklich unter vielen Menschen befindet.

Das Bild des Stars, der aus einer gespiegelten oder vorgespiegelten Masse hervortritt, ist das Ziel der Aufnahmetechnik. Dieses Bestreben tritt in dem von uns untersuchten Material von Jahr zu Jahr deutlicher zutage. Es ist dabei durchaus möglich, daß der gesellschaftliche Sinn dieses Verfahrens denen, die es anwenden, gar nicht bewußt ist. Das so erzielte Klangbild findet seine optische Entsprechung in der Verwandlung des Volkskaffeehauses oder der Gaststätte von ehedem in ein „Espresso" mit Bar und Musikbox. Auch wenn hier nur ein paar Gäste Platz finden und nur wenige Flaschen in den Regalen stehen, gewinnt die durch Fenster und Spiegel bestimmte Innenarchitektur den Schein des Weiten, Geräumigen. Die Plattenaufnahme des Erfolgschlagers transponiert dieses Bild in den Klang. Der Star ist unter uns, ganz nahe bei uns. Wir sind nicht allein, sondern unter vielen, die ihn konsumieren. Die Welt ist groß, doch wir haben teil an ihr. Alle textlichen, melodischen, harmonischen, formalen, instrumentalen und aufnahmetechnischen Merkmale des Schlagers sind dazu angetan, die Einbeziehung einer Masse vereinzelter Menschen in eine fingierte, große Welt sicherzustellen. Daß die Texte der Erfolgschlager oft von Einsamkeit erzählen, harmoniert mit dem, was der Klang ausspricht. Es bedürfte der Worte nicht, die Freddy singt: „Heimatlos und einsam wie ich".

Die negative Aura des Schlagers

Der Gedanke drängt sich auf, diese Kennzeichen des Schlagers mit den Thesen Riesmans über die „einsame Masse" in Verbindung zu bringen. Diese Überlegung findet sich schon in der oben erwähnten zweiten theoretischen Vorlesung Adornos:

„Nicht nur appellieren die Schlager an eine lonely crowd, an Atomisierte. Sie rechnen mit Unmündigen; solchen, die des Ausdrucks ihrer Emotionen und Erfahrungen nicht mächtig sind; sei es, daß Ausdrucksfähigkeit ihnen überhaupt abgeht, sei es, daß sie unter zivilisatorischen Tabus verkrüppelte. Sie beliefern die zwischen Betrieb und Reproduktion der Arbeitskraft Eingespannten mit Ersatz für Gefühl überhaupt, von denen ihr zeitgemäß revidiertes Ich-Ideal ihnen sagt, sie müßten sie haben."[16]

Ohne auf die theoretischen Grundlagen des von Riesman entworfenen, soziologischen Modells hier näher einzugehen, dürfen wir doch sagen, daß sich Adornos Thesen ebenso wie unser Befund mit einigen Feststellungen Riesmans über den „außengeleiteten Menschen" decken. Wir meinen Riesmans Hinweis auf die Hemmungslosigkeit und zugleich Schutzlosigkeit des Menschen in seinen Freizeitbeschäftigungen, auf den Verlust der Privatheit in der Freiheit[17] und auf die erdrückende Macht der technischen Medien.[18]

Wir haben versucht, die Methoden dieser Macht am Beispiel des Schlagers detailliert darzulegen. Insgesamt präsentieren sich diese Methoden als aufdringliche, allgegenwärtige Nähe des Klangereignisses, die massenhafte Identifikation mit dem Star gestattet. Das Schema der Identifikation ermöglicht eine neue Form der Eingemeindung des Hörers: nicht im alten Sinne „umgangsmäßiger Musik", die dem Zeitalter vor der Warenproduktion entspricht, sondern in einem neuen Sinn, für den wir die passende Bezeichnung noch zu suchen haben. Dies könnte gelingen, wenn wir historische Typen des Hörverhaltens einander gegenüberstellen und wenn wir insbesondere den für die Ära des verselbständigten, autonomen Kunstwerks kennzeichnenden Begriff der „Aura" ins Auge fassen. Der „darbietungsmäßigen Musik" ist diese Aura eigen. Walter Benjamin hat sie definiert als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag".[19]

In seinen Überlegungen über den Verfall der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks hat Benjamin das voraussichtliche Schicksal der Kunst untersucht. Von massenproduzierten Waren, die aus dem sonst der Kunstproduktion

dienenden Rohmaterial hergestellt werden, ist bei Benjamin nur am Rande zu ahnen. Wenn die unnahbare Ferne, die wir im räumlich nahen Verhältnis zu einer guten Aufführung einer Beethovenschen Symphonie im Konzertsaal empfinden, als „Aura" bezeichnet werden kann und wenn diese Terminologie praktikabel ist, dann werden wir im Verfahren der Schlagerproduktion eine technisch vermittelte „negative Aura" erkennen dürfen: die Erscheinung der Nähe, so ferne sie sein mag.

Die Definition der negativen Aura ergibt sich also aus der Umkehrung des Satzes, den Benjamin geprägt hat. Sie erweist sich als brauchbar, denn sie kennzeichnet das Schema der Identifikation, welches die Rolle des Schlagers ausmacht. Sie weist auf die dargelegten Eigenheiten des Schlagers hin: seine melodische, harmonische, formale und instrumentationstechnische Simplizität zweiten Grades; seine aufnahmetechnisch planmäßig auf unmittelbare Nahwirkung abzielende Gestaltung; seine nachahmbare Struktur und seine gesellschaftliche Allgegenwart, die ein vollkommen neues Phänomen in der bisherigen Geschichte der vom Menschen planmäßig gestalteten Klangereignisse (wir sagen absichtlich nicht der „Musikgeschichte") darstellt.

Der Prozeß melodischer und harmonischer Verarmung, instrumentationstechnischer Reduktion, dynamischer Einebnung und aufnahmetechnisch gewonnener artifizieller Räume deutet auf eine entscheidende Wendung im massenhaften Verhalten des Konsumenten musikalischer Reize hin. Zu prüfen wäre, ob sich hier nicht — auf neuer historischer Stufe — eine Rückkehr zur „rahmenlosen", heteronomen Klanggestaltung anbahnt.[20] Diese Frage geht über das Programm der vorliegenden Untersuchung hinaus. Ihrer positiven Beantwortung widersprechen einige Phänomene (wie etwa das wachsende Interesse an auch durch die technischen Medien dargebotener „Rahmenkunst" der Klassik und Romantik); ihre sorgfältige Prüfung wird jedoch auch durch manche Verfahren zeitgenössischer E-Musik zumindest nahegelegt.

Selbst die Schlußfolgerungen, die wir hier aus der Untersuchung deutscher Erfolgschlager der Jahre 1953 bis 1963 gezogen haben,

sollten nicht ohne weiteres auf andere Länder oder andere Abschnitte der Schlagergeschichte angewandt werden. Nichts wäre einer kritischen Musiksoziologie weniger angemessen als die Konservierung von Denkmodellen, die sich in einem bestimmten Zusammenhang bewährt haben und die doch in anderem Kontext ihre Brauchbarkeit erst erweisen müssen. Adornos Vorschlag,[21] von einem Gremium musikalisch Zuständiger prüfen zu lassen, „ob etwas ein Schlager wird", und die daran geknüpfte Hypothese, daß ein solches Gremium „weithin das Richtige" treffen könnte, scheint uns ebenso verlockend wie vergeblich. Die Vermutung liegt nahe, daß die Schlagerindustrie solche Versuche im eigenen Interesse längst unternommen hätte, wenn sie Aussicht auf Erfolg versprächen. Solcher Erfolg aber hinge davon ab, daß die konsumierende Gesellschaft eine relativ stabile Struktur aufweist. Da dies nicht der Fall ist, wird sich die Musiksoziologie hier — wie auch auf manch anderem Gebiet — mit Analysen post festum begnügen müssen.

Anmerkungen

[1] Anton Würz, Art. *Unterhaltungsmusik,* Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 13, Sp. 1138.

[2] Hans Christoph Worbs, Art. *Schlager,* Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 11, Sp. 1742. Dieser Darstellung sind wichtige Anregungen zu der vorliegenden Veröffentlichung zu danken. Hier sei auch auf die von H. C. Worbs angeführte Literatur hingewiesen.

[3] „Musikalische Warenanalysen" ist der Titel eines Essays von T. W. Adorno, der in dem Sammelband *Quasi una fantasia,* Musikalische Schriften II, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1963, abgedruckt ist.

[4] 65 Jahre Deutsche Grammophon Gesellschaft, Festschrift 1963, S. 48.

[5] David Riesman, *Die einsame Masse,* Rowohlt, Hamburg 1958. Die amerikanische Originalausgabe erschien 1950 unter dem Titel „The lonely crowd".

[6] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Der Aufsatz erschien zuerst 1936 in der „Zeitschrift für Sozialforschung". Er ist in der zweibändigen Ausgabe der „Schriften", Suhrkamp Verlag 1955, enthalten. Wir zitieren im folgenden nach der kleinen Sonderausgabe Edition Suhrkamp 28, Frankfurt am Main 1963

[7] Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962, S. 37.

[8] a. a. O., S. 38.

[9] Ob es sich bei der gedanklichen Bildung eines Idealtypus um reines Gedankenspiel oder um eine wissenschaftlich fruchtbare Begriffsbildung handelt, kann „a priori niemals entschieden werden; es gibt hier nur einen Maßstab: den des Erfolges für die Erkenntnis konkreter Kulturerscheinungen in ihrem Zusammenhang, ihrer ursächlichen Bedingtheit und ihrer *Bedeutung*". (Max Weber, *Die Objektivität der Erkenntnis,* in: Max Weber, *Soziologie, Weltgeschichtliche Analysen, Politik,* hg. von J. Winckelmann, 2. Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1956, S. 237).

[10] Gabriel Tarde, *Les Lois de l'Imitation,* Paris 1895, S. 89. Die deutsche Übersetzung ist hier zitiert nach: Armand Cuvillier, *Kurzer Abriß der soziologischen Denkweise,* Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1960, S. 31.

[11] Zur Terminologie, die Darbietungsmusik einerseits, Umgangsmusik oder lebensgebundene Musik andererseits unterscheidet, vgl. Heinrich Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit,* Akademie Verlag, Berlin 1959, S. 13.

[12] Peter Burkowitz, *Methoden der Musikaufnahme,* in: *Bericht über die 4. Tonmeister-Tagung,* Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold 1957, hg. von E. Thienhaus, S. 60.

[13] a. a. O. S. 60.

[14] a. a. O. S. 61.

[15] Das Verhältnis des technisch vermittelten Klangbildes zum „lebendigen Klangbild" kann hier nicht näher erörtert werden. Vgl. jedoch Kurt Blaukopf, *Werktreue und Bearbeitung*, Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks, Schriftenreihe „Musik und Gesellschaft" Heft 3, G. Braun Verlag, Karlsruhe 1967, S. 37 f.

[16] Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 37 f.

[17] David Riesman, *Die einsame Masse*, S. 300.

[18] a. a. O. S. 302.

[19] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, S. 18 und S. 53, Anm. 7.

[20] Über den Zusammenhang zwischen heteronomer, rahmenloser Musik („Umgangsmusik" in Besselers Terminologie) und bestimmten Handhabungsweisen des Klangmaterials, die sich von jenen der autonomen Rahmenkunst („Darbietungsmusik") unterscheiden, vgl. Kurt Blaukopf, *Musiksoziologie*, Verlag Arthur Niggli, Teufen o. J., S. 91.

[21] Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 47 f.

Weitere Bände der Reihe »Musik und Gesellschaft«

GOTTFRIED VON EINEM

Komponist und Gesellschaft

Zur Bestimmung der klanglichen Erfahrung der Musikstudierenden

Ein Forschungsbericht

KURT BLAUKOPF

Werktreue und Bearbeitung

Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks

Die Reihe wird fortgesetzt

Gunnar Sønstevold

hat als Komponist für Theater und Film gearbeitet und war kurze Zeit auch als Aufnahmeleiter von His Master's Voice beschäftigt. Er studierte Komposition bei Karl Schiske und Hanns Jelinek. Zur Zeit wirkt Sønstevold als Leiter der Musikabteilung des Norwegischen Fernsehens (NRK/TV).

Kurt Blaukopf

leitet das Musikpädagogische Forschungsinstitut an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Die vorliegende Arbeit basiert auf Untersuchungen, die im Rahmen des Lehrgangs Musiksoziologie an der Wiener Akademie angestellt wurden.